

Monographies grégoriennes.
Vol.2.

D. André MOCQUEREAU

MONOGRAPHIES GRÉGORIENNES

MPLES NOTES THÉORIQUES ET PRATIQUES

SUR

L'ÉDITION VATICANE

II

ERSET ALLÉLUIATIQUE "OSTENDE NOBIS"



SOCIÉTÉ DE SAINT JEAN L'ÉVANGÉLISTE
DESCLÉE ET Cie
Editeurs Pontificaux et de la Sacrée Congrégation des Rites
ROME, TOURNAI

MONOGRAPHIES GRÉGORIENNES

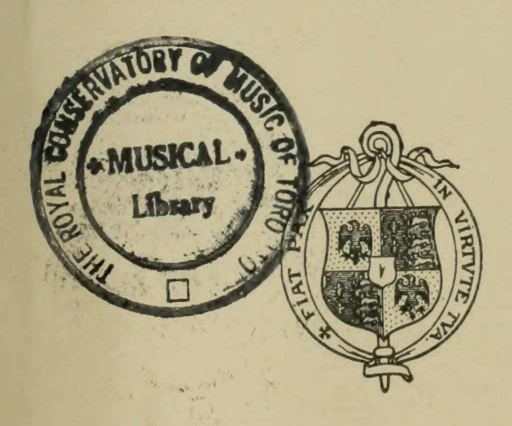
D. ANDRÉ MOCQUEREAU

MONOGRAPHIES GRÉGORIENNES

SIMPLES NOTES THÉORIQUES ET PRATIQUES
SUR
L'ÉDITION VATICANE

II

VERSET ALLÉLUIATIQUE " OSTENDE NOBIS "

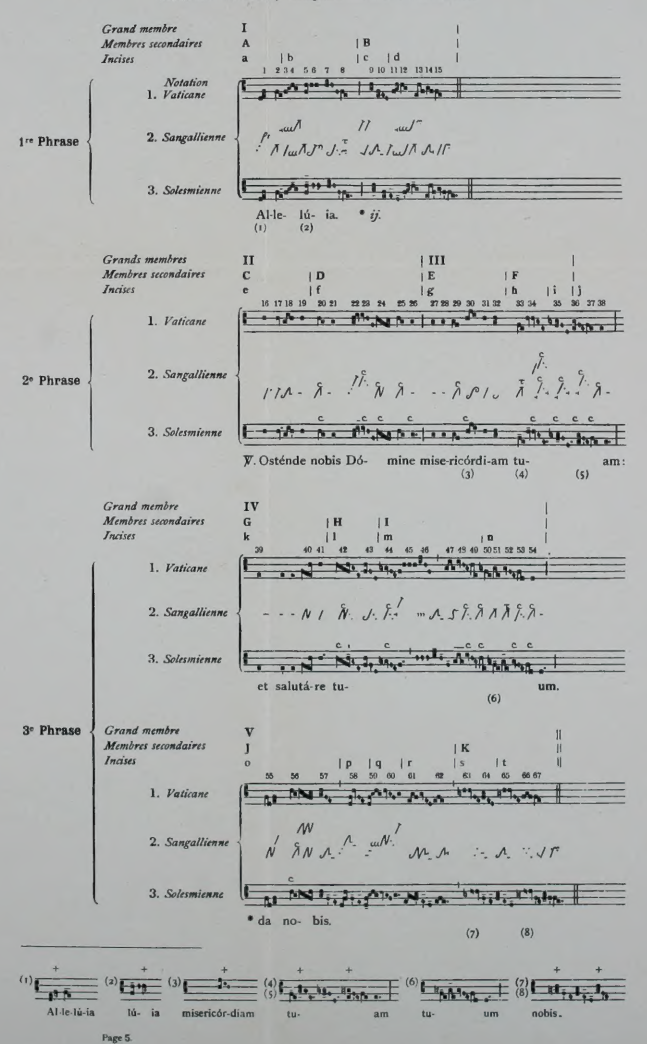


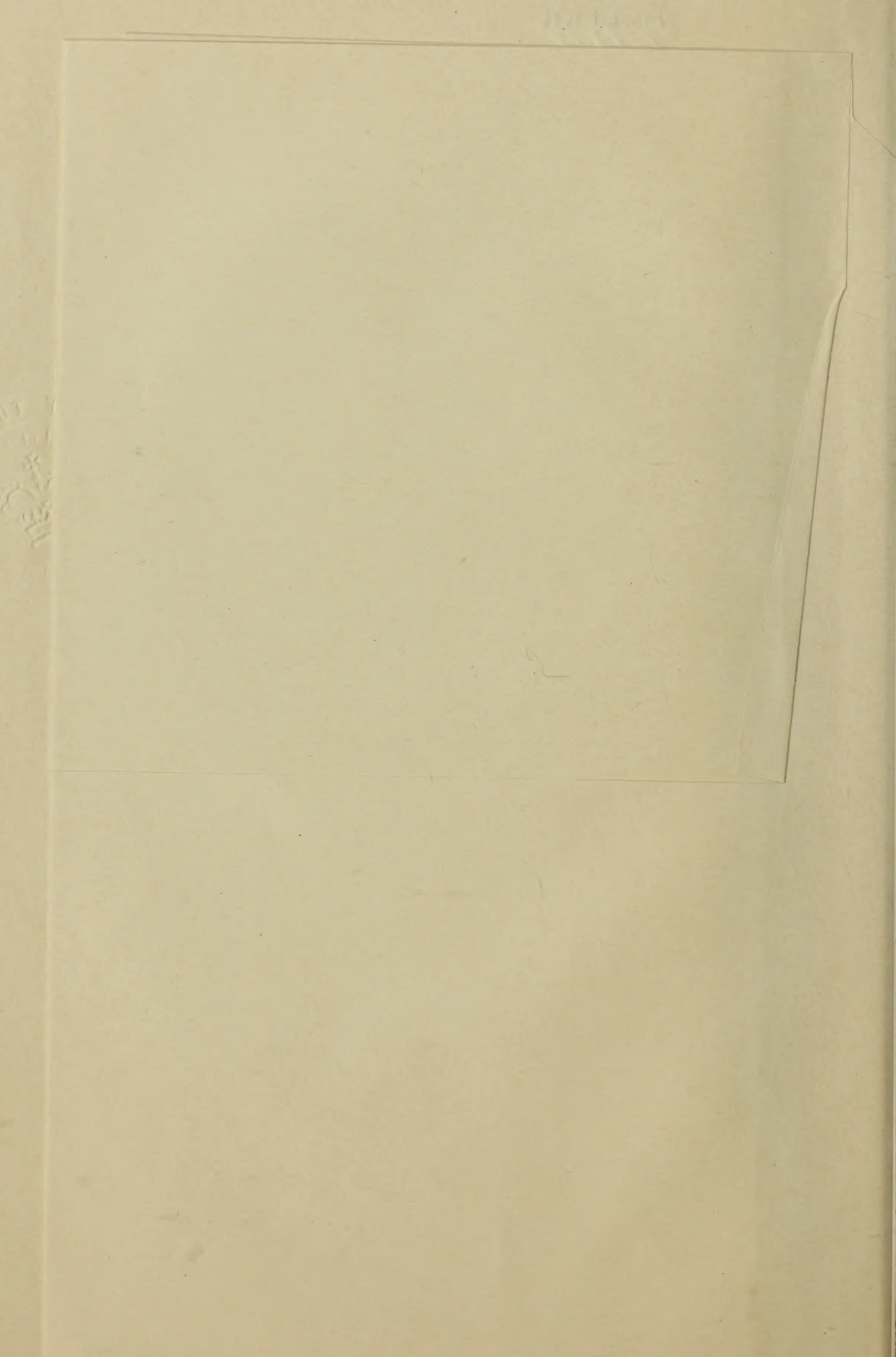
SOCIÉTE DE SAINT JEAN L'ÉVANGÉLISTE
DESCLÉE ET Cie
Editeurs Pontificaux et de la Sacrée Congregation des Rites
ROME, TOURNAI
1911

TABLEAU I

Verset alléluiatique “*Ostende nobis*”.

Notation Vaticane, Sangallienne et Solesmienne.





MONOGRAPHIES GRÉGORIENNES (1)

II

VERSET ALLÉLUIATIQUE " OSTENDE NOBIS ".

1er Dimanche de l'Avent.

1° Triple notation de ce Verset.

Cette triple notation se trouve au Tableau I hors page.

1. — PREMIÈRE LIGNE. *Notation vaticane* très exacte.

2. — DEUXIÈME LIGNE. *Notation neumatique sangallienne.* (Cf. *Monographies grégoriennes*, I, n° 2.)

3. — TROISIÈME LIGNE. *Notation solesmienne.* Elle reproduit les notes et les groupes de l'édition vaticane, mais en se rapprochant le plus possible de la notation modèle de Saint-Gall, surtout pour le rythme. Certaines de nos divisions rythmiques ne correspondent pas aux divisions de l'édition officielle; ces différences seront expliquées plus loin.

2° Notes sur le texte littéraire.

4. — *Allelúia. Osténde nobis*... « *Montrez-nous, Seigneur, votre miséricorde et donnez-nous votre salut.* » Ps. 84, verset 8.

Le texte de la Vulgate et celui du *Psalterium romanum* s'accordent entièrement.

« La Sainte Eglise, pendant l'Avent, attend avec larmes et impatience la venue du Christ Rédempteur en son premier Avènement. Elle emprunte pour cela les expressions enflammées des Prophètes. » (Dom Guéranger, *Année liturgique*, mystique de l'Avent.) Le verset *Osténde* est l'une de ces ardentes supplications. Le rappel de cette simple notion suffit à situer cette pièce musicale dans son véritable milieu et à lui donner sa signification ; pour le surplus on peut recourir aux commentaires de Dom Guéranger.

Ce texte n'est pas seulement employé pour le verset alléluiatique de la messe, il sert encore au R. G. *Osténde nobis*, et, autrefois, l'offertoire *Benedixísti* l'avait au deuxième verset; dans l'office il revient sans cesse sous diverses formes.

Le verset alléluiatique *Osténde* est toujours assigné au 1er Dimanche de l'Avent: fixité remarquable; car le choix de ces sortes de versets était laissé aux chantres dans les autres temps de l'année.

---

(1) *Monographies grégoriennes*, I, l'Introït « In medio ».

3° Notes sur le texte mélodique.

5. — La mélodie de ce verset est extrêmement ancienne et remonte à la première époque grégorienne. Elle fait partie de ce petit groupe de cantilènes types auxquelles on adaptait volontiers des textes différents. Citons,

a) dans le huitième mode, le ℣. *Osténde nobis,*
b) dans le deuxième mode, le ℣. *Dies sanctificátus,*
c) dans le quatrième mode, le ℣. *Excita Dómine.*

6. — La mélodie et le texte du verset *Osténde* s'accordent avec tant de bonheur que nous pouvons sans crainte affirmer que nous sommes en présence de la mélodie primitive et originale. (Cf. *Paléogr. mus.*, VII, p. 236-237) Jusqu'ici nous n'avons jamais trouvé le verset *Osténde* noté sur une autre mélodie, ce qui est le signe d'une haute antiquité.

7. — La mélodie de l'*Osténde* est appliquée *actuellement* dans le Graduel romain aux versets suivants :

℣. *Osténde nobis,* . .	Psaume 84,	édit.	Desclée, n° 696,	page	2,
℣. *Dóminus dixit ad me,*	— 2,	—	—	—	29,
℣. *Dóminus regnávit,* .	— 96,	—	—	—	61,
℣. *Haec dies,* . . .	— 117,	—	—	—	239,
℣. *Dóminus in Sina,* .	— 67,	—	—	—	265,
℣. *Nimis honoráti sunt,*	— 138,	—	—	—	593,
℣. *Diffúsa est,* . . .	— 44,	—	—	—	381,
℣. *Spécie tua,* . . .	— 44,	—	—	—	[54],
℣. *Confiteántur Dómino,*	— 106,	—	—	—	392,
℣. *Mittat (tibi) vobis,* .	— 19,	—	—	—	[124].

Toutes ces applications datent de très loin et se retrouvent dans les plus anciens manuscrits.

8. — Il y en avait d'autres, très anciennes aussi, qui ne sont plus en usage; je ne cite que celles qui sont publiées dans la *Paléographie musicale* et dans le *codex* de Saint-Gall (S. G.) 359 de Lambillotte :

℣. *Lauda ánima,*	Paléogr. music., t. I,	Saint-Gall	339,	page 130,
— —	Édition Lambillotte,	—	359,	— 151,
— —	Paléogr. music., t. X,	Laon	239,	— 177,
— —	— — t. VIII,	Montpellier H.	159,	— 115.
℣. *Meménto nostri,*	— — t. I,	Saint-Gall	339,	— 8,
— —	Édition Lambillotte,	—	359,	— 56.
℣. *In resurrectióne tua,*	— —	—	359,	— 112.
[℣. *Mittat tibi,*	Paléogr. music., t. X,	Laon	239,	— 172].

Ce dernier verset, avec la mélodie du VIIIe mode, a été inséré dans la Messe *pro Sponso et Sponsa*, moyennant le changement de deux mots : *vobis* et *vos* au lieu de *tibi* et *te*. (Cf. ci-dessus.)

9. — Le Graduel vatican contient encore cette mélodie adaptée au ℣. *Dóminus salvávit* — 27 Mars, S. Jean Damascène, p. 435.

Elle se trouve en outre dans les Propres suivants :

Propre de Bruges.	℣. *Christus per próprium*,
— d'Espagne.	℣. *Dóminum formidábunt*,
— de Nevers.	℣. *Effúnde sicut aquam*,
— de Turin.	℣. *Veni Sponsa Christi*; cette dernière adaptation remonte au moins au XII[e] s. (Vat. 6082).
— des FF. MM.	℣. *Justítiam tuam*,
— — —	℣. *Laudatiónem*,
— — Conventuels.	℣. *Dóminus enim erit*,
— Soc. Jesu.	℣. *Secúndum misericórdiam*,
— de Grenoble.	℣. *Dóminus amat judícium*.

Plusieurs de ces versets alléluiatiques ont été admis dans d'autres Propres qu'il est inutile de désigner.

Pour le moment nous ne connaissons pas d'autres adaptations.

Aux adaptations de cette même mélodie, se rattachent les séquences et les proses qu'elle a inspirées dans les diverses eglises; notre but pratique ne nous permet pas de les relever ici.

10. — On sait que le verset *alléluiatique* appartient au genre responsorial, dans lequel le chœur reprend, en tout ou en partie, la mélodie déjà dite par les chantres.

11. — Le mélisme final du mot *Allelúia* se répète ordinairement à la fin des versets alléluiatiques; il y a exception pour les mélodies-types *Osténde* et *Dies sanctificátus*. La mélodie-type *Excita Dómine* suit la règle générale.

4° Notes sur quelques groupes neumatiques. (Voir Tableau I.)

12. — *Scandicus flexus liquescent* 1. Cette liquescence se trouve dans tous les manuscrits sangalliens et à tous les versets alléluiatiques. La lettre *i* = *inferius* au-dessous de la liquescence indique que celle-ci se chantait au grave — c'est le S. G. 375 qui la donne trois fois — et, de fait, nombre de *codices* sur lignes notent cette liquescence sur le *sol*. Cependant comme d'excellents manuscrits ne la donnent pas, on peut la négliger; ou plutôt, en prononçant avec soin les syllabes *Alle*, on la fera à l'unisson. C'est une variante de détail qui, dans le cas présent, a peu d'importance. Je ne relève pas d'autres variantes plus graves et plus rares de certains manuscrits, parce qu'on ne parle ici que des choses essentielles, allant droit à la pratique.

13. — *Strophicus* 6, 45. Comme nous l'avons dit dans notre première *Monographie*, p. 8, n° 6, la notation solesmienne, en guise de commentaire, rétablit ici la forme en usage à Saint-Gall. Ainsi il n'est plus possible de confondre les *strophicus* avec les *pressus*, les *bivirgas*, ou les *oriscus*, ce qui arrive sans cesse. Au groupe 6, la deuxième *stropha* est prolongée vers le bas dans la

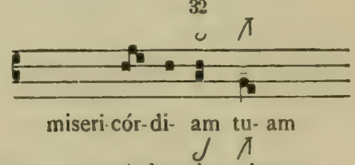
notation sangallienne; ce prolongement est le signe de la *stropha liquescente* occasionnée par les syllabes *líúia.* Le *Laudunensis* 239 écrit également une liquescente. Un très grand nombre de manuscrits sur lignes ont conservé cette nuance; le plus souvent la liquescence est attribuée au *si,* quelquefois au *la.*

14. — *Groupes* 13, 14, 15. La notation solesmienne se rapproche le plus possible de son modèle sangallien. La notation vaticane de ces groupes est excellente aussi; toutes deux sont équivalentes.

15. — *Virgas* 16 et 17. Deux *virgas* sont employées dans les codices sangalliens, non comme signe de longueur — ainsi que le diraient certains mensuralistes — mais comme signe de hauteur mélodique; car le groupe précédent 15 finit sur le *sol.* Le *punctum* 16 de l'édition vaticane suffit, point n'est besoin d'une *virga,* puisque la hauteur précise de cette note est fixée par sa place sur la portée. La deuxième *virga* 17 est longue, double, en vertu de l'épisème qui la surmonte et du *t* = *tenete* qui se voit dans le *Laudunensis* 239. (Cf. ci-dessous n° 26.)

16. — *Torculus* 30. Ce *torculus* des deux notations — vaticane et solesmienne — remplace l'*ancus* final de la notation neumatique : trois notes au lieu de quatre. Une transcription exacte demanderait ; cette forme est si rare dans les manuscrits guidoniens, que le *torculus* simple a été maintenu, même dans la notation de Solesmes.

17. — *Pes liquescent* ou *épiphonus* 32. A Saint-Gall tous les *codices* ont ce groupe sur la syllabe *am*; il en est de même dans le *Laudunensis* 239. Remarque curieuse : au verset *Dóminus in Sina,* le *podátus* est plein sur **in** *altum,* mais léger, *rotundus,* sur *misericórdi***am** :



Pourquoi cette différence entre deux textes qui semblent réclamer également une liquescence? [Le *Carnotensis* 47 n'a de liquescence ni sur *am* ni sur *in.*] Pratiquement, l'usage de l'*épiphonus* sur *am* dans de très bons manuscrits nous invite à faire légère et faible la deuxième note du *podatus* 32, lors même qu'il est écrit pleinement comme dans l'édition vaticane.

18. — *Groupe* 34. Les manuscrits sangalliens donnent à ce groupe jusqu'à cinq équivalences :

a) *b)* *c)* *d)* *e)*

Les deux premières *a* et *b* sont de beaucoup les plus nombreuses; la quatrième *d* ne se rencontre qu'une seule fois, mais elle est du codex 359 de Saint-Gall,

dont il faut toujours tenir grand compte. La cinquième *e* — deux *virgas* qui semblent à l'unisson — se trouve trois ou quatre fois dans des manuscrits qui se servent régulièrement de l'une des trois équivalences *a*, *b* et *c*. — Toutes ces différences d'écriture s'interprètent l'une par l'autre. — Relevons encore, *a* et *b*, l'échange des *punctums* et des *virgas*, soit entre manuscrits, soit aussi dans le même manuscrit. (Cf. sur ces échanges le *N. M. G.*, 1re partie, nos 233 à 243.)

Autre observation relative à la mélodie. Toutes les formes graphiques *a*, *b*, *c*, *d*, nous démontrent qu'il faut interpréter ce groupe comme un *podatus subbipunctis*, dont la première note *si* doit être affectée d'un solide appui. Le *Laudunensis* 239 donne partout un *podatus* très pur, *long*, ainsi que de très nombreux manuscrits de la meilleure marque. Il faut donc lire :

Au contraire, la majorité des *codices* sur lignes — tradition vivante — a altéré cette leçon primitive en adoptant l'unisson qui a passé dans l'édition officielle; cependant une forte et respectable minorité, *surtout en Italie*, depuis Monza jusqu'à Bénévent, a conservé l'antique et vraiment traditionnelle version. Le contexte musical est de nature à faire préférer cette dernière leçon : le dessein mélodique, *pes subbipunctis*, se reproduit ainsi sur des cordes différentes, trois fois de suite — groupes 34, 35, 36 — avec variante rythmique sur le dernier groupe pour préparer la cadence. (Voir, au bas du Tableau I, notes 4 et 5.)

19. — *Groupe* 36. Faut-il bémoliser le *si* de ce groupe? Nous en doutons très fort. Impossible ici de développer les raisons qui nous inclinent vers ce doute, impossible de transcrire les exemples tirés de bons et assez nombreux *codices* sur lignes, qui *placent un* ♮ *devant ce* si; *ce fait positif semble décisif.* Au pied du Tableau I, on verra la version de ces manuscrits : tous ceux qui sont habitués aux cadences grégoriennes retrouveront la fermeté et la noblesse des cadences du huitième mode, que la doucereuse finale avec bémol corrompt entièrement.

20. — *Virga* 41. Note représentée par une *virga* dans les notations chironomiques parce que la mélodie vient d'en bas et reste sur la même corde.

21. — *Groupes* 51 et 52. Si l'on s'en rapporte aux manuscrits sur lignes, la bémolisation de ces deux groupes est bien plus douteuse encore que celle du groupe 36. La conclusion du membre de phrase sur le *fa* ne l'exige pas. Plus loin, groupes 59, 60 et 61, l'édition vaticane n'a pas bémolisé les *si*, malgré les *fa* qui les entourent; elle a eu raison.

22. — *Groupe* 61. L'édition vaticane l'écrit en deux groupes, *torculus* et *climacus* :

61 62

En suivant les manuscrits nous ne notons, dans cette monographie, qu'un seul groupe :

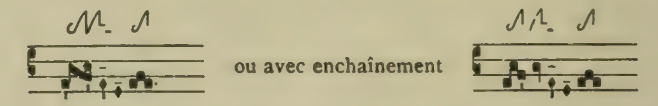
En effet le codex de Laon 239 note quatre fois ces six notes, et quatre fois en *un seul groupe*. Les manuscrits de Saint-Gall emploient les deux formes : ce qui ne prouve rien en faveur de la première de ces formes.

J'engage le lecteur à relire ce que j'ai dit de ces différentes notations dans le *N. M. G.*, vol. I., p. 281, nos 339 à 345; on y verra que les meilleurs notateurs n'attachaient aucune importance à ces variantes purement graphiques. Pour le cas présent, les *codices* sangalliens — le 359 en particulier — écrivent ce passage assez souvent en un seul groupe, pour qu'on puisse en conclure que la dislocation, toute fortuite, du groupe, ne signifie rien, et que la marche ternaire de ces six notes n'était pas dans la pensée des notateurs.

Pratiquement cette notation n'est pas indifférente quand il s'agit d'édition grégorienne moderne, à cause des règles formulees en vue de leur exécution. D'après une règle de Dom J. Pothier, « lorsque la note culminante d'un groupe n'est pas liée à la précédente *en manière de podatus*... cette note est accentuée...» (1). D'après cette règle, il faudrait donc accentuer la *virga si*, qui, par le fait même, devient un appui rythmique :

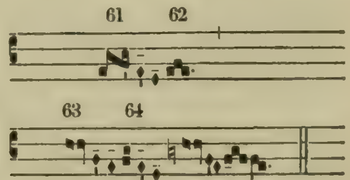


L'effet mélodique et rythmique est des plus fâcheux; il est antimusical : ce rythme ternaire est boiteux; et les indications rythmiques des manuscrits sont écartées, négligées. Ces défauts sont corrigés par l'emploi de la marche binaire :



Plus loin, n° 83, nous verrons comment le contexte mélodique confirme cette interprétation.

23. — *Groupe* 64. Très douteuse encore, la bémolisation de ce groupe; car il n'est que la répétition d'une partie du groupe 61 qui n'a pas de bémol dans l'édition officielle :
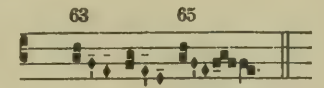


Somme toute, sans prendre de décision définitive, — il faut étudier plus à fond cette question des ♭ et des ♮, — pour des raisons d'ordre tonal et paléographique que le goût confirme, nous sommes vivement incliné à supprimer partout le bémol dans ce morceau, excepté aux groupes 35 et 44.

L'édition vaticane en plaçant une *mora vocis* importante sur le *fa* 64 se trouve dans la nécessité de bémoliser le *si* précédent avec lequel il entre en relation directe. On verra plus loin que l'ictus rythmique doit porter sur le *sol*.

(1) Cf. Dom J. Pothier, *Mélodies grégoriennes*, 1880, 1re éd., p. 171.

24. — *Groupes* 63 et 65, *trigons.* On proposerait volontiers la forme suivante, *si* pour *ut*, à la première note de ces *trigons :*



Des manuscrits de toutes les époques favorisent ce délicat changement qui éclaircit singulièrement la mélodie et le rythme de cette cadence. Mais impossible de s'attarder à ces détails, quoiqu'ils aient pourtant leur importance.

5° Notes sur les lettres et signes rythmiques.

Voici d'abord une simple liste des *cinquante lettres et signes rythmiques* employés par les notateurs dans la mélodie que nous étudions : 21 adjonctions, 11 modifications, 18 lettres.

A. — Vingt et une adjonctions épisématiques.

25. — 1° 8 *punctums* avec épisème ⸗ à savoir :

a) 2 *punctums* ⸗ devant *quilisma* : 3, 11. Dans ces deux cas, le *punctum* s'échange avec la *virga* / épisématique ;

b) 4 *punctums* ⸗ au début et à la fin d'un *pes subbipunctis* ./·⸗ 34 et 35 début, — 34 et 35 fin ;

c) 1 *punctum* ⸗ au début d'un autre *pes subbipunctis* ./·. 36 ;

d) 1 *punctum* ⸗ 44 placé entre un *climacus* et une *tristropha*. Là encore, le *punctum* s'échange avec la *virga* / épisématique.

26. — 2° 5 *virgas épisématiques*, à savoir :

a) 1 *virga* seule avec épisème / 17 ;

b) 3 *virgas* avec épisème : au sommet d'un *scandicus* ./ 22 ; — au sommet d'un *podatus* J 5 ; — et à la fin d'un long groupe, *virga resupina* ωN·. / 60 ;

c) 1 *virga* avec épisème à la troisième branche d'un *porrectus* N· (c). 42.

27. — 3° 6 *clivis* avec épisème horizontal /̄ 2, 4, 12, 33, 50, 51.

28. — 4° 2 *torculus* avec épisème à la troisième note ./ 13 et 62.

Résumé des adjonctions épisématiques :	1°	8 *punctums*	avec épisème,
	2°	5 *virgas*	—
	3°	6 *clivis*	—
	4°	2 *torculus*	—
	Total :	21 adjonctions épisématiques	

29. — Ces 21 *adjonctions* sont toutes représentées dans la transcription de Solesmes.

Les huit *punctums* épisématiques le sont :

a) soit par l'épisème horizontal solesmien, pour les deux *punctums* devant le *quilisma* : 3 et 11, et les trois *punctums* au début des groupes 34, 35 et 36;

b) soit par le *point-mora* solesmien, pour les trois *punctums* épisématiques sangalliens placés à la fin des groupes 34, 35 et 44.

30. — Les cinq *virgas* épisématiques de Saint-Gall sont représentées en Solesmes;

a) soit par l'épisème horizontal, pour les *virgas* au centre d'un groupe, 5, 22, 42;

b) soit par le *point-mora* solesmien, pour la *virga* isolée 17, et la *virga* à la fin du groupe 60.

31. — Les six *clivis* épisématiques sangalliennes sont toutes surmontées de l'épisème solesmien : 2, 4, 12, 33, 50, 51.

32. — Enfin les épisèmes attachés à la dernière note des deux *torculus* sont marques dans notre notation, celui du *torculus* 13 par un épisème vertical qui pourrait se changer en horizontal, nous dirons pourquoi plus loin, et celui du *torculus* 62 par un *point-mora* solesmien.

Voilà pour les *adjonctions* épisématiques.

B. — Onze modifications de notes et de groupes.

33. — 5° 8 *punctums planums*, à savoir :

a) 1 groupe avec *quilisma* précédé de deux *punctums planums*, 59;

b) 7 groupes se terminant par deux *punctums planums :*

Pes	*subbipunctis*	=	10, 46, 57, 64;
Scandicus . . .	—	=	58;
Torculus resupinus	—	=	61;
Trigon. . . .	—		63.

Le premier *punctum planum* du groupe 63 appartient au *trigon* proprement dit.

Pour motif de clarté et de simplification, nous assimilons les groupes de la première colonne à ceux de la seconde qui se présentent souvent comme equivalences des premiers. De plus, nous comptons les deux *punctums* modifiés dans chaque groupe *comme une seule modification.*

34. — 6° 1 *pes quadratus* seul 9. On trouve aussi la même figure en composition aux groupes 34 et 35 déjà mentionnés plus haut, n° 25, parmi les adjonctions épisématiques, classe des *punctums* (1° *b*). Comme le groupe n'est qu'une équivalence de nous ne le comptons pas ici. Il faudrait encore

mentionner le *podatus* du groupe 55 /\/ lorsqu'il est scindé en deux sur deux syllabes.

35. — 7° 1 *pes quassus* ✓ 66.

36. — 8° 1 *torculus* long ʃ 47.

Résumé des modifications sangalliennes : 5° 8 *bipunctums planums* ;
6° 1 *pes quadratus* ;
7° 1 *pes quassus* ;
8° 1 *torculus* long ;
Total : 11 modifications sangalliennes.

37. — Ces onze modifications rythmiques sont toutes représentées dans la notation solesmienne par l'*épisème horizontal.*

C. — Dix-huit adjonctions de lettres rythmiques.

38. — 9° 16 lettres *c* = *celeriter*, à savoir :

a) 7 *clivis* /\ 20, 25, 29, 37, 49, 53, 56 ;

b) 7 *virgas*, dont 3 au sommet des *pes subbipunctis* = 34, 35, 36, et 4 au sommet d'un *climacus* /·. 23, 44, 48, 52.

c) 2 *porrectus* avec *c* N 24 et N·. 42.

39. — Ces *seize lettres* sont toutes transcrites à leur place dans la notation solesmienne, Tableau I.

40. — 10° 1 lettre *t* = *tenete*. Elle se trouve au-dessus du *pressus* 8. Les *t* sur les *clivis* 33 et 51 /\ font double emploi avec les épisèmes de ces groupes ; nous les laissons de côté.

41. — 11° 1 lettre *x* = *exspecta*. Elle n'est employée qu'une seule fois dans nos manuscrits sangalliens ; elle semble s'adapter à la fin du groupe 44, verset *Spécie tua* du codex d'Einsiedeln 121, p. 369). Cette lettre n'est pas représentée dans notre transcriptien, on trouvera ci-dessous, n°s 74-76, l'explication de cette abstention.

Résumé des adjonctions de lettres : 9° 16 lettres *c* ;
10° 1 — *t* ;
11° 1 — *x* ;
Total : 18 adjonctions de lettres.

Résumé général . . . . *A* 21 adjonctions épisématiques ;
B 11 modifications ;
C 18 adjonctions de lettres ;
Total : 50 lettres et signes rythmiques.

Brèves observations pratiques
sur quelques-uns de ces groupes rythmiques.

Nous suivrons l'ordre adopté pour l'énumération de ces groupes.

A. — Observations pratiques sur les adjonctions épisématiques.

42. — Il n'y a qu'à suivre les indications de la notation solesmienne qui transcrit ces adjonctions au moyen de l'épisème horizontal ou du *point-mora* dont les lecteurs connaissent la signification.

Il est clair que ces rythmes et ces nuances doivent être écrits, notés. Se contenter de les indiquer dans un traité ou dans un article de revue, en se fiant ensuite à la mémoire des chantres, c'est leurrer ces braves gens et aboutir à un échec. Soyons pratiques à la manière de nos anciens. Lorsque les chantres seront bien persuadés que notre notation n'est que le reflet exact des notations rythmiques anciennes et qu'ils en comprendront la signification, il deviendra inutile d'entrer dans le détail de ces observations pratiques : pour le moment elles sont très utiles et même nécessaires.

43. — *Podatus rotundus épisématique* J 5. L'attaque de ce *podatus* sera douce, malgré la syllabe accentuée qui lui correspond : la voix *glissera* légèrement sur la première note pour atteindre la deuxième, *do*, affectée de l'épisème horizontal, sur laquelle portera tout l'effort de l'accent. Nous reviendrons sur ce groupe et ceux qui l'entourent dans l'analyse rythmique de ce membre de phrase.

44. — *Porrectus subbipunctis* N·. 42. Même exécution : *glissement* légen sur les deux premières notes du *porrectus*, l'intensité de l'accent se fera sur la troisième note marquée de l'épisème.

45. — *Scandicus* .· // · 22. Encore ici, *glissement* sur les deux premières notes pour atteindre la *virga* épiséma ique formant *pressus*, par apposition, avec la *virga* du climacus suivant. Il y a, pratiquement, *fusion* des deux *virgas*. Les preuves de cette *fusion* sont exposées dans le *N. M. G.*, p. 312 et ss.; à la page 313 cet exemple a été cité. En faveur de la *fusion* on peut encore ajouter que plusieurs bons manuscrits n'ont qu'une note au sommet de ce motif : (./·). Ajoutons que le *Laudunensis* 239 met un *t* = *tenete* au-dessus de la première *virga*.

46. — Décidément le *glissement* occupe une très grande place dans la composition et l'exécution des mélodies grégoriennes.

Ces observations pratiques sur chacun de ces groupes doivent être intelligemment tempérées par le rôle de chacun d'eux dans la phrase.

B. — Observations pratiques sur les modifications sangalliennes des notes et des groupes.

47. — *Podatus quadratus* ⌡ 9. Contrairement au *podatus rotundus* 5, la première note seule sera plus fortement appuyée et très légèrement prolongée.

48. — *Groupes* 34, 35, 36 /·˙ = ⌡·˙ Ces figures ne sont, en somme, que des équivalences du *podatus quadratus subbipunctis*; la première note de chacun de ces groupes sera donc exécutée de la même manière que celle du *podatus* 9.

49. — *Sept groupes* se terminant par deux *punctums planums* : 10, 46, 57, 64, 58, 61, 63. Les premières notes de ces différents groupes seront légères, faibles; les dernières — les *punctums planums* — seront un peu plus lourdes, plus appuyées, plus lentes; on veillera à ce que ces changements dynamiques et quantitatifs ne soient que des nuances et des demi-teintes (cf. ci-dessous, n° 84).

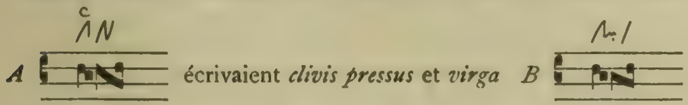
C. — Observations pratiques sur les lettres adjointes.

50. — 7 *clivis* avec *c* : 20, 25, 29, 37, 49, 53, 56. Toutes seront légères, gracieuses, vives, sans précipitation : elles sont surmontées du *c* dans notre transcription.

51. — La *clivis* 20, bien qu'elle soit attachée, dans le verset *Osténde* et dans quelques autres, à un accent tonique du texte, n'est point une *clivis d'accent*; elle correspond ailleurs à une pénultième faible, à une syllabe finale de mot. Quelle que soit la nature de la syllabe sur laquelle elle s'appuie, elle devra toujours conserver son caractère de légèreté : son rôle dans l'ensemble de la phrase mélodique le lui impose; ce rôle sera expliqué ci-dessous. Toujours légère, délicate, elle sera cependant un peu plus ferme avec un accent tonique, et plus faible avec syllabe atone (cf. n° 100).

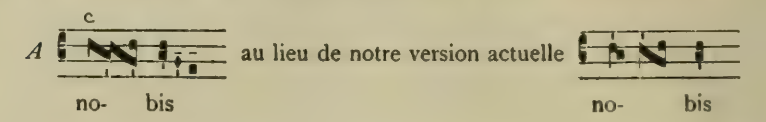
52.— *Clivis* 56. Il en sera de même pour la *clivis* 56, malgré l'accent tonique qui lui correspond. Il ne faut pas se laisser aller à l'entraînement d'allonger et d'alourdir la première note. Sur ce point les trois écoles rythmiques, Saint-Gall, Metz et Chartres, sont entièrement d'accord.

Mais pourquoi cette légèreté? Les manuscrits nous suggèrent une réponse. Certains *codices* anciens, très bons, au lieu de noter *clivis* et *porrectus*



Cette version se retrouve même par exception à Saint-Gall, dans le n° 340, moins estimable, qui note 4 fois ainsi : ℣℣. *Dóminus in Sina*, *Dominus dixit*, *Hæc dies* et *Dóminus regnávit*. Le codex Lesouet la donne une fois aussi, ℣. *Diffúsa est* — [nous ne l'avons pas en entier]. — Or, en vertu de la loi d'attraction du *pressus* qui rend légères la note ou les notes qui le précèdent, le

do de la *clivis* se trouve nécessairement affaibli. La version ordinaire *A* se ressent de cette influence : qui sait si l'ictus rythmique, après un glissement de la voix sur le *do*, ne s'appuyait pas sur le *si* même dans la version mélodique *A* ?



Le musicien saisira tout de suite, en *A*, le fin parallélisme qui existe alors entre ces deux groupes. Mais ce n'est pas le lieu de discuter ces nuances si intéressantes!

53. — *Climacus* avec *c* /·. (c) 44, 48, 52. Dans ces groupes, le touchement rythmique se pose sur la *virga*, mais il doit être très doux, très délicat.

6° Analyse rythmique et exécution.

Tout ce que nous avons à dire sur ce sujet ne sera que le commentaire et l'explication du Tableau II.

A. — Les Divisions.

1° *Les phrases.*

54. — Cette pièce alléluiatique se divise en trois grandes phrases.

La *première phrase* se compose de l'introduction, c'est-à-dire du mot *Allelúia* et de son mélisme : 1 à 15.

La *deuxième phrase* s'étend depuis le premier mot du verset, *Osténde*, jusqu'au dernier groupe du mot *tuam* : 16 à 38.

La *troisième phrase* s'étend depuis *et salutáre* jusqu'à la fin : 39 à 67.

2° *Les grands membres.*

55. — La 1re phrase ne comprend qu'un seul grand membre I : Allelúia. 1-15;

La 2me phrase se divise en deux grands membres { II : Osténde nobis Dñe 16-26; III : misericórdiam tuam : 27-38;

La 3me phrase se divise en deux grands membres { IV : et salutáre tuum 39-54; V : da nobis. 55-67.

En tout, cinq grands membres. Au sujet de ces divisions principales, il n'y a aucune discussion possible : elles s'imposent d'elles-mêmes, et l'édition vaticane les a ainsi comprises.

3° *Les membres secondaires.*

56. — Il y a un peu plus de difficulté pour fixer les divisions sec ndaires; nous ne pouvons admettre, du moins en théorie, certaines distinctions de l'édition officielle; nous justifierons plus loin celles que nous adoptons ici.

Le grand membre	I	se divise en	2	membres secondaires :	A,	1-8 ;
					B,	9-15 ;
— —	II		2	— —	C,	16-19 ;
					D,	20-26 ;
— —	III		2	— —	E,	27-32 ;
					F,	33-38 ;
— —	IV		3	— —	G,	39-41 ;
					H,	42-44 ;
					I,	45-54 ;
— —	V		2	— —	J,	55-62 ;
					K,	63-67 ;
		Total :	11	membres secondaires.		

Les divergences dont nous avons parlé portent sur les membres H, I, J, K; il est facile de les constater sur le Tableau I en comparant les deux notations, vaticane et solesmienne.

4° *Les incises.*

57. — A leur tour, quelques-uns de ces membres secondaires se subdivisent en *incises.* Nous disons *quelques-uns* parce que plusieurs, cinq sur onze, se refusent, pour des raisons diverses, à cette opération, même pour les besoins de l'analyse.

Ainsi, où placer, dans les membres D, E, H, une subdivision d'incise? Ces mélodies jaillissent en un jet si spontané, si continu, qu'il est impossible d'imaginer une cadence, même féminine, un peu marquée.

58. — Les membres C et G, eux, ne sont guère que des *incises d'intonation* qui se complètent d'une récitation plus ou moins longue dans les autres versets.

Voici donc cinq membres, C, D, E, G, H, qui n'ont besoin d'aucune subdivision. Dans ces cinq cas, membres secondaires ou incises sont *unum et idem.*

59. — Les membres A, B, F, I, J, K, admettent plus aisément l'analyse par incises. Parfois, cependant, quelques-unes de ces subdivisions sont plus rationnelles que réelles; elles sont faites surtout pour le besoin d'analyse. Telles sont les subdivisions introduites après les groupes 2, 10, 32, 49, 57, 58, 64; toutes ces cadences sont féminines; dans la pratique, elles ne doivent pas arrêter le cours de la mélodie.

*

60. — Voici le tableau général des incises par ordre de membres. Les membres secondaires non subdivisés sont comptes ici comme *incises*; en réalité ce sont de grandes incises

Le membre secondaire		A se subdivise en	2	incises	*a* 1-2, *b* 3-8 ;
—	—	B — —	2	—	*c* 9-10, *d* 11-15 ;
—	—	C n'a pas de subdivision	1	—	*e* 16-19
—	—	D — —	1	—	*f* 20-26 ;
—	—	E — —	1	—	*g* 27-32 ;
—	—	F se subdivise en	3	—	*h* 33-34, *i* 35, *j* 36-38 ;
—	—	G n'a pas de subdivision	1	—	*k* 39-41 ;
—	—	H — —	1	—	*l* 42-44 ;
—	—	I se subdivise en	2	—	*m* 45-49, *n* 50 54 ;
—	—	J — —	4	—	*o* 55-57, *p* 58, *q* 59-60, *r* 61-62 ;
—	—	K — —	2	—	*s* 63-64, *t* 65-67 ;
		Total :	20	incises.	

5° *Les rythmes élémentaires.*

61. — Avec les rythmes élémentaires, nous arrivons au plus bas degré de l'échelle rythmique : ils sont encore un degré au-dessous des plus petites incises; quelques incises même ne sont que de simples rythmes élémentaires : telles les cadences après les groupes 34 et 35.

Il est bon, utile, de les connaître; notre notation les indique suffisamment sans qu'il soit nécessaire de s'y arrêter plus longtemps. Cependant répétons encore une fois que « se servir *pratiquement* de cette connaissance pour détailler, déchiqueter un à un les rythmes simples et réduire la mélodie en miettes serait faux, inepte, inesthétique ». *N. M. G.* p. 57, n° 93. Cf. aussi *Monogr. grégor.* I, 21.
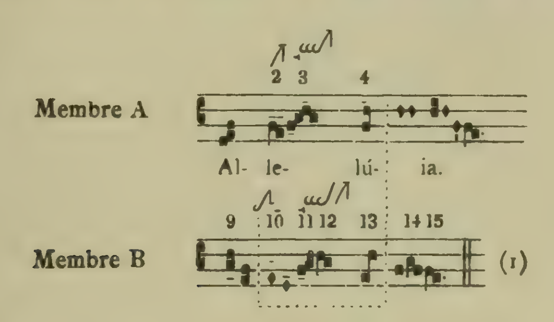
6° *Justification de quelques-unes de ces divisions.*

62. — Les analyses précédentes ne sont que des travaux d'approche dont le but unique est de nous conduire à la *synthèse* de notre verset alléluiatique, à son exécution *phraséologique* intelligente, vivante, parfaite. *Phraser* un discours ou une pièce musicale, c'est mettre en relief, dans une harmonie et une unité vraiment esthétiques, les détails les plus délicats de la phrase littéraire ou musicale, et donner à chacun sa juste valeur, sa légitime interprétation ; ce qui ne peut s'obtenir que par une connaissance exacte de chacun de ces détails et de leur rôle spécial dans l'ensemble. Qu'on ne s'étonne donc pas de notre insistance sur ce point; en ceci nous ne faisons qu'imiter les vrais professeurs de diction ou de composition.

63. — Nous n'en avons pas encore tout à fait fini avec les divisions de notre Alléluia, il nous reste à justifier celles de nos distinctions qui ne cadrent pas avec l'édition vaticane.

64. — Les deux premieres divergences se trouvent à l'intérieur du membre secondaire B, groupes 10 11 et 12-13; l'édition vaticane sépare ces groupes et nous les réunissons.

65. — La première raison qui nous a conduit à rétablir la cohésion entre tous les groupes du membre B, 9-15, c'est le parallélisme frappant de ce membre B avec le précédent A. La cohésion existe en A, d'après l'édition officielle elle-même, elle doit exister en B; car bien certainement B est la réponse à A, sous forme d'imitation mélodique et rythmique. Que le lecteur en juge par ce petit tableau comparatif; nous appelons son attention sur la partie centrale des deux membres.



L'œil du musicien exercé reconnaîtra tout de suite l'identité des courbes mélodiques, et son oreille sera choquée si la réponse B n'est pas l'écho presque parfait du premier motif A.

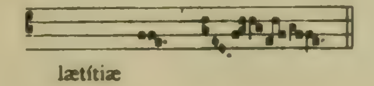
Et cependant, en se reportant à l'édition vaticane, on voit qu'elle n'a pas établi le parallélisme entre ces deux passages. Elle note le premier membre A comme il convient : tout y est compact, lié, d'une seule venue ; entre les groupes 2 et 3, elle place bien un petit *espace* blanc d *un quart* (terme typographique), mais il est si petit, qu'il ne demande nul retard de la voix (*mora vocis*) ou si peu... qu'il est mappréciable : « neumæ... inter se... cohærentes... », dit la *Préface* vaticane a propos de cet espace.

Dans notre édition rythmique, nous n'avons mis un trait horizontal que sur la première note de la *clivis*, comptant, pour les notes suivantes, sur l'application de la règle qui prescrit d'allonger la note ou le groupe précédant le *quilisma*.

Ainsi donc aucun arrêt, aucune *mora vocis* dans ce membre, tout y est resserré, même entre les groupes 2 et 3 qui sont commandés par le *quilisma*.

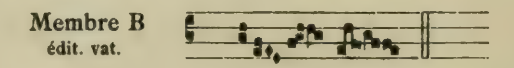
Au deuxième membre B, tout change : au lieu d'une mélodie d'un seul jet, l'édition vaticane distingue trois incises, trois tronçons de mélodie : la *réponse*

(1) Se souvenir du R. G. *Dilexisti...*, p. [51], Vat. (Desclée-Solesmes).



mélodique ne se fait pas, l'unité de la première phrase A-B, qui résulte précisément du parallélisme des deux membres, est brisée, le charme est rompu.

Membre B
édit. vat.

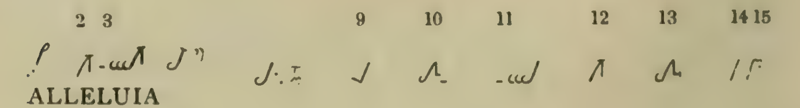


66. — Si évident que soit pour un musicien ce parallélisme, il ne prouverait pourtant rien en faveur de notre interprétation, si les diverses notations des manuscrits rythmiques s'y opposaient: car ces notations doivent être notre règle, tant pour les intervalles *mélodiques* que pour les durées *rythmiques*. Qu'en est-il? Ne craignons rien : ce que l'instinct du musicien a découvert, en étudiant la forme intrinsèque de cette phrase, les trois écoles de manuscrits rythmiques connus jusqu'ici le confirment absolument : Saint-Gall, Metz, Chartres (1).

A la page précédente, sont reproduits *les neumes sangalliens* des deux membres de phrase A et B. Il suffit de regarder pour constater la conformité parfaite des deux notations neumatiques dans les deux membres.

En A et en B, trois notes longues, allongées, de courbe mélodique semblable, préparent le *quilisma*. Ici et là, ces trois notes ne peuvent être séparées : elles font partie d'un mouvement ondulant d'ensemble dont l'amplitude est due à l'influence rétroactive du *quilisma*. Toutes trois ne forment qu'un groupe indivisible; aucune ne demande à être retardée plus que l'autre, toutes doivent conduire également, dans les deux membres, à l'accent mélodique sur le *do* après le *quilisma*. Il est donc impossible de considérer comme une fin d'incise (cf. notation vaticane, groupe 10) les retards marqués dans les manuscrits sur ces groupes 2 et 10, et surtout de donner deux interprétations différentes (union en A, séparation en B) à deux mélodies et deux notations identiques.

67. — Qu'on ne nous oppose pas les *espaces blancs* de certains manuscrits qui parfois resserrent étroitement les groupes 2 et 3 et séparent au contraire les groupes 10 et 11. Cette disposition graphique des neumes s'explique aisément par la disposition graphique des syllabes sur lesquelles ils sont distribués. Prenons par exemple le manuscrit 359 de Saint-Gall, p. 25; il est noté à peu près ainsi :



Le resserrement des neumes 2 et 3 sur la syllabe *le* est dû au resserrement des syllabes du mot *Allelúia*, ce qui force le notateur à ramasser dans un très petit espace les six notes qui se chantent sur la syllabe *le*; une fois le mot terminé, il a

(1) Il n'en est pas toujours ainsi, et l'instinct *moderne* ne conduit pas toujours à la révélation du rythme *antique* : se défier de oi-même, vérifier toujours, par la notation, ce que l'on croit avoir découvert, c'est prudence !

devant lui le champ libre d'une ligne entière; il y sème ses neumes, à l'aise, presqu'au hasard, et tente de la remplir complètement.

68. — Quant à la division si importante introduite dans l'édition vaticane après la *clivis* 12, je ne vois rien dans les manuscrits qui puisse la justifier. Le *Laudunensis* 239 a bien un *a*, mais il s'applique certainement au *pressus*. D'ailleurs les deux *pressus* 12 et 15 s'attirent mutuellement, aucun arrêt n'est possible entre les deux.

Nous croyons donc à l'unité parfaite, à l'intime cohésion de tous les groupes du membre B, comme à ceux du premier membre A.

Les variantes de plusieurs manuscrits de différentes époques sont significatives; elles rattachent la première note *sol* du groupe 13 au groupe 12. Voici quelques exemples tirés du verset *Osténde :*

		12	13
Oxford, Bodley 775,	X[e] siècle		
Cambrai 75,	XI[e] siècle		

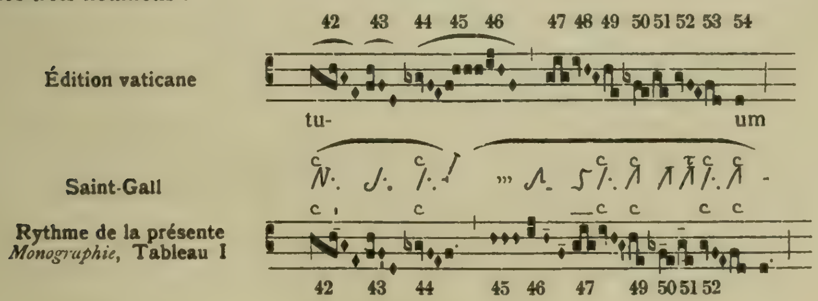
Cette version est conservée dans des manuscrits sur lignes, par ex. :

Oxford Rawl. c. 892,
Worcester 160,
Angers 96,
etc.

12 13

\+

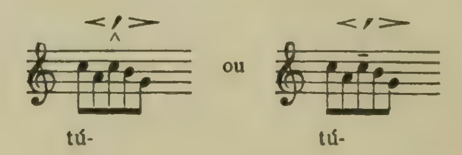
69. — Le Grand Membre IV — G-H-I — contient quelques autres divergences à expliquer. Pour la commodité du leeteur, je transcris de nouveau les trois notations :



70. — *Groupes* 42, 43, 44. Les retards de la voix — *mora vocis* — placés par l'éditeur vatican après les groupes 42 et 43 sont le résultat d'une interprétation purement subjective. Le rythme vrai, objectif, voulu par le compositeur, est figuré aussi clairement que possible par les notations rythmiques, sangallienne, messine et chartraine. Pourquoi ne pas le suivre? Examinons chaque groupe en détail.

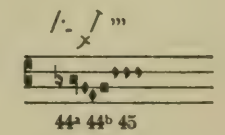
71. — *Groupes* 42, 43. Les *codices* sangalliens placent un *c* = *celeriter* sur la première note du *porrectus* et un épiseme sur la troisième note; les deux

punctums suivants sont toujours *légers*, *simples*. D'où le rythme suivant : malgré l'accent tonique, douce attaque du *porrectus*, glissement de la voix vers la troisième note marquée de l'épisème, qui pourrait être horizontal; sur cette note se portera la force de l'accent tonique; aucun arrêt sur les deux notes suivantes. — Le codex de Laon 239 fournit les mêmes indications rythmiques, mais en plus, au verset *Osténde* (p. 166) il ajoute un *t* = *tenete* sur la troisième note du *porrectus* : c'est l'interprétation de l'épisème sangallien. L'effet serait donc celui-ci :



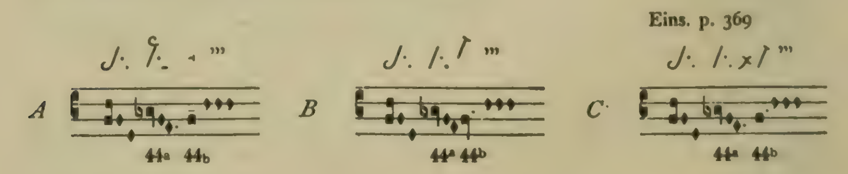
72. — *Groupes* 43, 44. Ce *pes rotundus subbipunctis* ( ) est tout entier bref, léger, *naturel*, comme le dirait le codex de Laon 239 : la dernière note ne comporte aucune *mora vocis*, suspension de la voix, parce que les deux *punctums* sont simples dans tous les manuscrits. Il faut aller jusqu'à la fin du groupe 44 pour trouver la mention graphique d'un retard de la voix

73. — *Groupes* 44, 45.



Ici se présente une réelle difficulté : les manuscrits ont eu, ce nous semble, plusieurs manières d'interpréter ce passage.

Un point sur lequel tous s'accordent, c'est qu'ils placent une division rythmique entre les groupes 44^a et 45 ; mais cette distinction se fait-elle avant ou après la note 44^b, ou même y a-t-il deux retards, *avant* et *après* cette note? Telle est la question ; donc trois versions possibles :



A. Certains *codices* mettent une distinction après le *climacus*, et rattachent la note 44^b au début du groupe 45 : exemple *A*.

B. D'autres font la division après la note 44^b qui appartient alors au groupe 44, comme *virga resupina* : exemple *B*.

C. Peut-être une troisième version rythmique était-elle en usage : exemple *C.*

74. — *La version A* serait celle des manuscrits de Saint-Gall et spécialement celle du codex 359, le meilleur de cette École. Il est à remarquer que le *la* (44[b]) qui suit le *climacus* (44[a]) est toujours un *punctum*, sauf peut-être une fois à la page 149 de ce même codex. Il ne s'agit donc pas ici d'un *climacus resupinus.*

Dans le codex d'Einsiedeln 121, cette note, au contraire, est toujours une *virga*, sauf une fois, mais un peu éloignée (1) du *climacus;* elle paraît se rattacher plutôt à la *tristropha* suivante.

De plus la troisième note du *climacus* (*sol*) est toujours indiquée par un *punctum planum* (-), accompagné plusieurs fois d'un épisème vertical (-ˈ), ce qui indique un retard sans bien déterminer sa valeur.

Le codex d'Einsiedeln 121 vient sur ce dernier point favoriser cette interprétation : il ajoute un x = *exspecta* qui semble bien s'adapter à ce *punctum* plutôt qu'à la virga épisématique suivante :

Cod. Eins. 121, p. 369 : /·- /
x

Ce sont ces indices qui autorisent la version *A.*

Cependant, il faut bien le dire, d'autres manuscrits de la même École restent indécis.

75. — *La version B* est celle du manuscrit de Laon 239, et il ne peut y avoir aucune hésitation. Cette mélodie y est notée huit fois. Or, sept fois le *climacus* (44[a]) est figuré par trois *punctums simples* suivis immédiatement de la *virga*, surmontée elle-même, une fois, du *t* = *tenete* au verset *Osténde* p. 166. — Une seule fois, certainement par mégarde, le troisième *punctum* du *climacus* est marqué au moyen du *punctum* long, propre à la notation messine. (Cf. *N. M. G.*, p. 170, n° 119.)

C'est la version *B* que nous avons adoptée dans notre reproduction de l'édition vaticane : elle est justifiée à la fois par Laon et par quelques représentants de l'École de Saint-Gall.

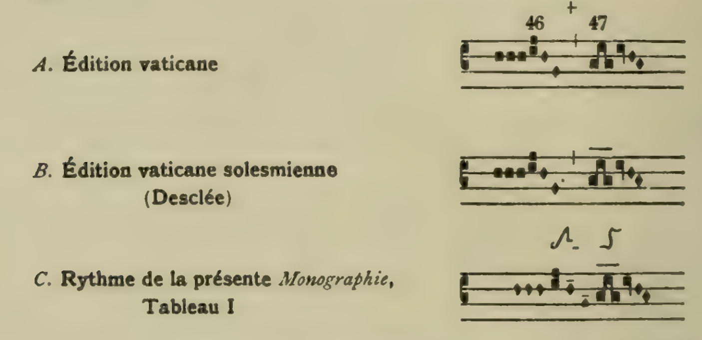
76. — *La version C* est assez douteuse; elle tient compte de la version d'Einsiedeln avec x (cf. ci-dessus) et l'interprète trop rigoureusement. D'ailleurs ce manuscrit lui-même n'est pas constant avec lui-même.

Quoiqu'il en soit, il est certain qu'une division rythmique se faisait à cet endroit; il fallait choisir entre les deux variantes les plus probables. L'édition vaticane a préféré une quatrième variante qui n'a aucune réalité dans les manuscrits : elle a supprimé toute distinction.

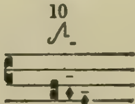
---

(1) C'est une règle de notation qu'une *virga*, à la fin d'un groupe *resupinus*, est toujours très rapprochée de ce groupe ; on écrit /·./ et non /·. / . La distance, dans ce cas, doit être prise en considération.

77. — *Les groupes* 46 et 47 doivent-ils être *disjoints* comme en *A* et *B*, ou *joints* comme en *C* ?

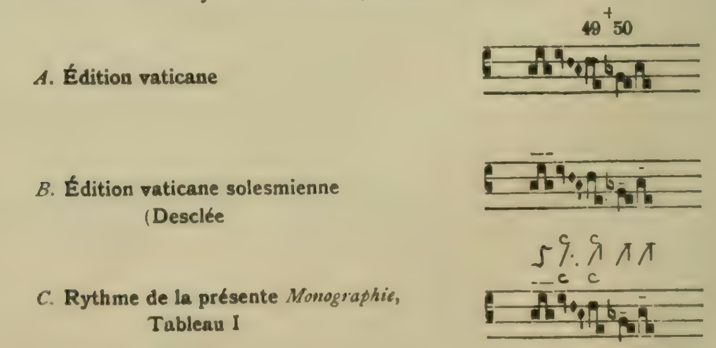


Déjà plus haut, groupe 10, cette figure neumatique s'est présentée; elle a été transcrite ainsi :



c'est-à-dire élargissement des deux *punctums planums* sans arrêt, sans *mora vocis*, sans disjonction. Il n'y a aucun motif pour ne pas adopter ici cette même transcription, bien que, cette fois, ce groupe ne prélude pas à un *quilisma*. Plus loin, membre V, il revient avec une telle insistance — cinq fois — qu'il est nécessaire de le regarder comme la forme mélodique et rythmique principale de toute cette pièce. Là, nous en parlerons plus au long, et là, nous verrons comment la version *C* est seule vraie, seule pleinement conforme aux manuscrits rythmiques et au caractère du morceau.

78. — *Les groupes* 49 et 50 doivent-ils être *disjoints* comme en *A* et *B*, ou joints comme en *C*? Toujours la même question.



Entre les groupes 49 et 50, l'édition vaticane ménage partout un espace blanc d'*un demi*, excepté au verset *Osténde* où elle ne met qu'*un quart*, ce qui est

sûrement une distraction. Toutes les adaptations de cette mélodie, dans les *Propres*, ont aussi *un demi*. — L'édition solesmienne (*B* ci-dessus) suit la vaticane; mais ni l'espace d'*un demi* ni le point, ne sont justifiés par les manuscrits, dont la notation ne laisse pas de place à la moindre hésitation.

79. — Tout d'abord le *Laudunensis* 239 est d'une précision parfaite : la *clivis* 49 y est toujours légère, brève, et veut, par conséquent, être intimement unie au groupe suivant 50.

Mêmes indications dans les documents de notation sangallienne, où, de plus, cette *clivis* est surmontée souvent d'un *c* = *celeriter*. Il est vrai que le codex 359 de Saint-Gall, très bon manuscrit, ajoute plusieurs fois un épisème à la seconde branche de la *clivis* : /L ou /L̄ , ce que font aussi, quoique rarement, d'autres *codices*. Par ailleurs, jamais ne se rencontre après cette *clivis* ni *x* = *exspecta*, ni *t* = *tenete*, signe de *mora vocis*. Mieux vaut donc s'en tenir à la notation sangallienne la plus fréquente, la plus régulière, la plus conforme à celles de Laon et de Chartres.

80. — L'union des deux *clivis* 49 et 50 est exprimée bien mieux encore par la « tradition vivante », comme on dit. Depuis le XI[e] siècle, un très grand nombre de manuscrits sur lignes de toutes les époques, de tous les pays, ***ne font qu'un seul groupe de ces deux figures :***

49-50

Ainsi, par exemple, et pour ne citer qu'une classe de manuscrits, tous les *codices* de Bénévent et du Mont-Cassin. En cherchant bien, on pourrait même trouver cette unification des deux groupes à Saint-Gall : les manuscrits 376 et 340, assez médiocres du reste, les réunissent trois fois.
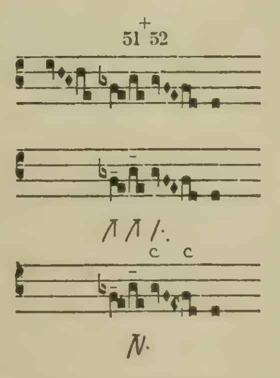
81. — Groupes 51, 52.



A. **Édition vaticane**

B. **Édition vaticane solesmienne (Desclée)**

C. **Rythme de la présente** *Monographie*, **Tableau I**



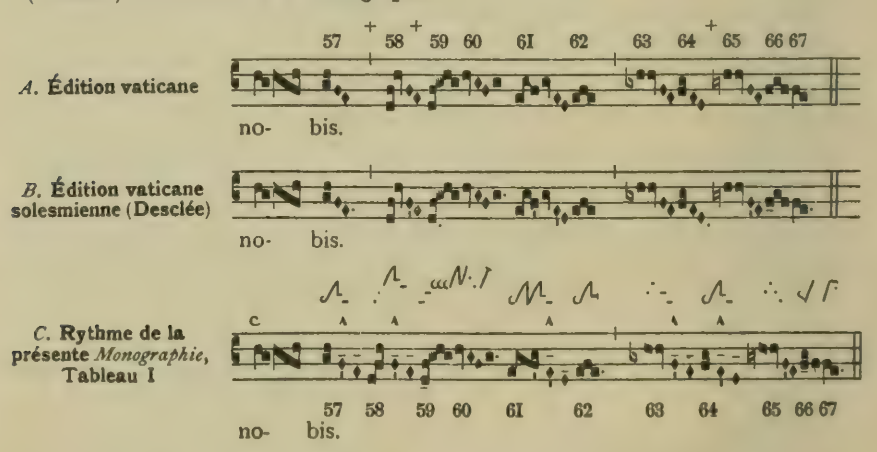
Rien dans les manuscrits de n'importe quelle époque, de n'importe quelle origine, n'autorise la disjonction des groupes 51 et 52, marquée dans l'édition vaticane par l'espace d'*un demi*. Bien au contraire : non seulement les *codices* sangalliens n'indiquent aucun signe d'allongement sur la seconde note de la

clivis 51, mais plusieurs fois nous trouvons cette *clivis* liée au *climacus* 52 sous forme de *porrectus subbipunctis* : ainsi le manuscrit S. G. 340 aux versets *Osténde* et *Nimis*, et le codex S. G. 376 aux versets *Dóminus regnávit* et *Diffúsa est.* D'autres manuscrits allemands notent de la même manière : citons seulement de Munich, clm. 3914, 23270, 17019, pour le verset *Osténde.* Naturellement nombre de *codices* sur lignes suivent le même groupement.

Le *Laudunensis* 239 rythme exactement comme les documents sangalliens, deux *clivis* longues, amplifiées (50 et 51), sans marquer d'arrêt spécial après la seconde. D'ailleurs si on met une *mora vocis* après la seconde *clivis* 51, pourquoi n'en pas mettre après la première 50? On ne doit pas oublier que, en règle générale, l'épisème ne modifie que la note même à laquelle il est appliqué. (Cf. *N. M. G.*, nos 82 et 85, p. 162-163.)

Le codex de Chartres a ici une curieuse variante qui confirme l'union des groupes 51 et 52 ; il note toujours légère, brève, la clivis 51, *ce qui enlève toute possibilité de* mora-vocis *après ce groupe.*

82. — Il ne nous reste plus à examiner que trois divergences dans le dernier grand membre V. Le voici dans les trois notations : vaticane, solesmienne (Tournai) et notation de la *Monographie.*



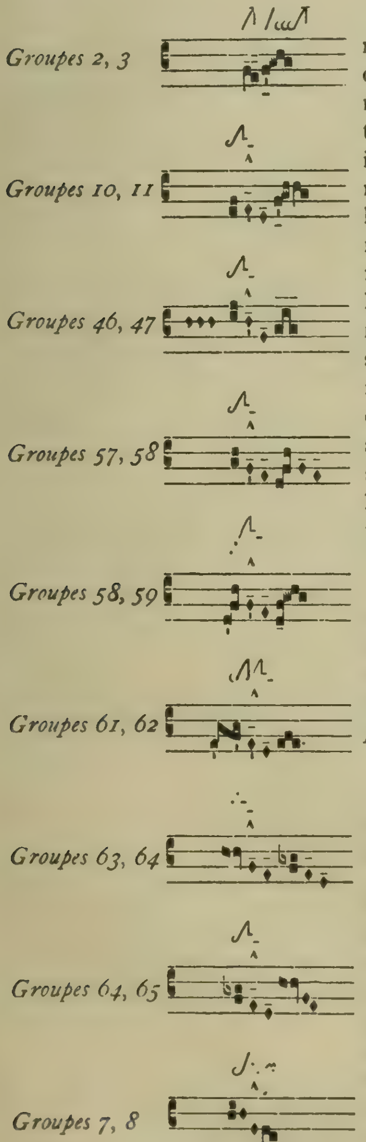
Les trois divergences portent sur les groupes suivants :

Groupes 57, 58 disjoints en *A*, vaticane, joints en *C*, solesmienne, *Monographie.*
— 58, 59 — — — — — — —
— 64, 65 — — — — — — —

En somme nous avons resserré partout ce que l'édition vaticane avait disjoint. Que disent les manuscrits rythmiques?

83. — Remarquez tout d'abord que dans les trois notations rythmiques — sangallienne, messine, chartraine — *légères* sont les premières notes des cinq groupes 57, 58, 61, 63, 64, et *longues* ou plutôt larges, les deux dernières notes de ces mêmes groupes. (Voir ci-dessus la notation de Saint-Gall.)

Souvenons-nous que déjà nous avons trouvé, aux groupes 10 et 46, cette disposition rythmique : légèreté à l'aigu, lourdeur au grave. On sait aussi que le groupe 10 n'est que l'imitation partielle du groupe 2. Un tableau synoptique de tous ces groupes va faire ressortir, avec leurs dis emblances, le mouvement mélodique et rythmique qui leur est commun.



84. — Ce tableau éclaire singulièrement la nature, la marche de cette mélodie et en donne une très nette intelligence. Évidemment tous ces groupes, de forme et de notation identiques, doivent recevoir une identique interprétation : ils s'imitent, s'appellent, se répondent, se font écho, et aident ainsi à l'unité de la phrase; la logique musicale réclame impérieusement le traitement uniforme de tous ces groupes, je veux dire : largeur des deux dernières notes et liaison intime de ces deux notes avec le groupe suivant, qui continue et achève le développement de la courbe mélodique. Réunir certains de ces groupes, disloquer les autres, c'est aller contre la volonté manifeste du compositeur, contre la notation rythmique et contre l'esprit de cette mélopée. Ainsi se justifie le resserrement des groupes 57-58, 58-59, 64-65. (Cf. ci-dessus n° 49.)

A ces groupes déjà nombreux on peut ajouter les groupes 7, 8, dont le mouvement est semblable aux précédents, avec cette différence qu'après l'élan mélodique, la retombée se fait, plus longue et plus ferme, sur un *pressus*.

85. — Des amis, frappés de la beauté de ce verset ainsi rythmé, m'ont dit : Pourquoi n'avez-vous pas indiqué ce rythme dans vos éditions de Tournai?

Pourquoi? Parce que le désir de serrer de près le rythme de l'édition vaticane nous a obligé à négliger, dans notre reproduction avec signes, plusieurs des précieuses indications des manuscrits. On voudra bien comprendre nos raisons et excuser cette imperfection. D'ailleurs, il est formellement entendu que toutes les divergences signalées restent, pour le moment, dans le domaine de l'archéologie, et ne doivent servir prati

quement que dans la mesure où elles peuvent s'accorder avec la notation officielle.

86. — Nous avons bien peiné jusqu'ici pour reconstituer, lentement mais sûrement, membre à membre, dans sa vérité première, notre vénérable mélodie! Ainsi procède le médecin chargé de la reconnaissance d'un corps saint. Il examine pieusement chacun des ossements, les reconnaît, les classe, les ordonne, les rejoint et reconstitue peu à peu toute l'ossature. Mais là s'arrête sa puissance; il ne peut leur donner la vie. Plus heureux, le restaurateur grégorien va plus loin : il peut, après le même travail sur les membres d'une antique cantilène, l'animer, la faire revivre, la présenter dans toute sa beauté. C'est là vraiment le résultat et la récompense de tous ses efforts. Cette récompense, nous allons la recevoir et la goûter en achevant notre étude.

B. — La Synthèse, l'Unité, la Phrase.

87. — Je n'ai pas à répéter ce qui a été dit dans la première *Monographie*, n[os] 22, 23, 24, 25 et 26, de cette synthèse de la phrase, de son absolue nécessité, de la manière de l'obtenir : j'arrive immédiatement à l'application des principes exposés dans ce travail, en fixant les nuances dynamiques, en déterminant la place

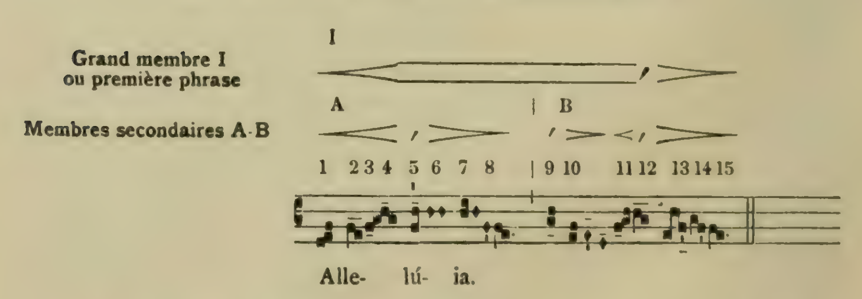
des accents *généraux* dans les *phrases*,
— *principaux* — *membres*,
— *particuliers* — *incises*.

On trouvera ces indications au Tableau II que le lecteur voudra bien étudier attentivement.

Quelques observations suffiront sur la place des accents les plus importants et sur les plus grandes divisions.

PREMIÈRE PHRASE.

Grand membre I. — Membres secondaires A- B.



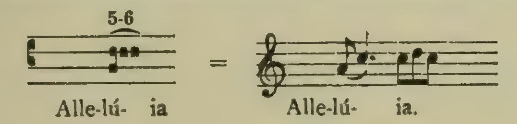
88. — Deux groupes se disputent l'accent principal du membre A : le sommet de la *clivis* 4 et le sommet du *podatus* 5. Leurs droits sont à peu près égaux; cependant ce dernier a été choisi à cause de sa correspondance avec l'accent

tonique *lu.* L'accent musical du membre B se pose naturellement sur le *pressus* 11-12.

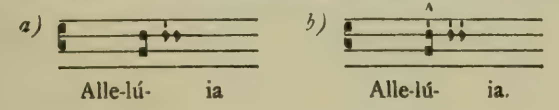
89. — Ces deux membres ne doivent former qu'*une phrase* dont le nœud, je veux dire l'accent *général*, s'appuiera sur le plus fort des deux accents *principaux*, à savoir sur le *pressus* 11-12, du deuxième membre. En conséquence, la dynamie, qui en sera le lien, sera conduite *crescendo* depuis le début du groupe 1 jusqu'à l'accent *général* 12. Cependant elle fléchira ou se relèvera, dans le courant de la pièce, suivant avec souplesse et fidélité les moindres ondulations mélodiques. Après l'accent 12, elle ne fléchira que légèrement, afin de reprendre, sans trop de contraste, avec force, énergie et décision, la grande prière : *Osténde nobis.*

90. — On aura soin de bien faire ressortir le parallélisme des groupes 2-3-4 et des groupes 10-11-12, et dans ce parallélisme même, on profitera de l'abaissement plus profond de la mélodie sur le groupe 10 — il descend jusqu'au *fa* — pour mettre en relief avec plus d'élan et d'énergie l'accent *général* 12.

91. — Cette phrase sert d'introduction à l'invocation qui va suivre; l'allure en sera vive, joyeuse, décidée, d'un bout à l'autre; rien ne doit en arrêter l'élan; trois temps longuement prolongés, groupes 5-6, en obstrueraient la marche.



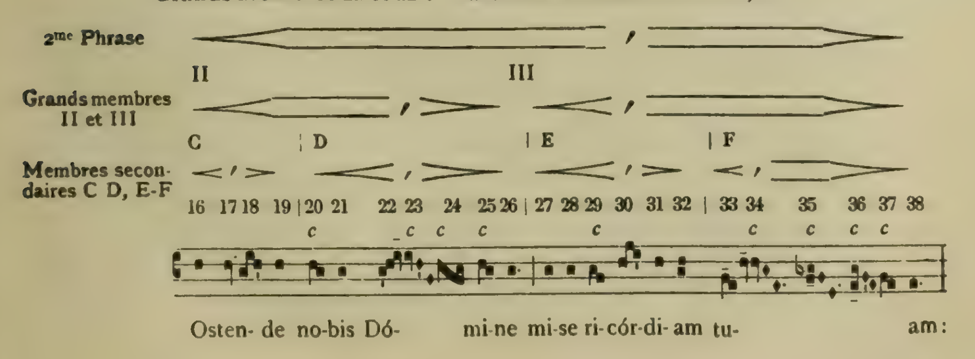
Si l'on s'en tient à la notation vaticane, la répercussion de la *distropha*, au



moins sur la première note est de toute nécessité, comme en *a*; il serait bien mieux encore de répercuter les deux *strophas*, comme en *b*.

DEUXIÈME PHRASE.

Grands membres II et III. — Membres secondaires C-D, E-F.



92. — Cette mélodie est une ardente supplication demandant la venue du Seigneur. Son prélude, l'Alléluia, mené avec entrain, s'est achevé peu après l'émission de l'accent général, *pressus* 12, sur un ton de voix *mezzo forte*. Ainsi préparé, le verset *Ostênde* lui succède aussitôt. Musicalement, il en est la suite logique et immédiate. Aussi, dès le premier mot, il débute directement sur la corde *do* qui, tout à l'heure, était le sommet mélodique et rythmique de tout le prélude, et recevait l'effort de l'accentuation. Mais voici que, dans son élan hardi, la mélodie s'empare de cette même corde, en change le rôle, en fait une corde récitative; désormais, pour accentuer, il faudra monter jusqu'au *ré* 22 ou au *mi* 30. Cette ascension de toute la mélodie entraîne l'âme vers le ciel et la dispose à une prière plus pure, plus vive, plus efficace.

93. — Ce mouvement ascensionnel sera exprimé par les chantres avec force et décision : *Postulet in fide nihil hæsitans* (Jac. 1, 6.) : l'allure générale sera un peu plus large, plus suppliante que celle de l'Alléluia. En outre, cette première attaque ne devra pas être tellement vigoureuse qu'elle rende impossible ou difficile la belle gradation dynamique qui doit se faire sentir sur les accents 17 = *do*, 22 = *ré* et 30 = *do-mi-ré*.

94. — En effet, avec la cadence suspensive *si* 26 du membre II la priante cantilène n'a pas épuisé son essor : de suite elle repart sur le *si* et ne fléchit jusqu'au *la* 29 que pour remonter plus vivement, d'un bond, sur le *torculus* 30, accent *général* de toute cette deuxième phrase. Le mot *misericôrdiam* est, sans aucun doute, celui qu'elle a voulu mettre le plus en lumière.

95. — Après l'effort, la dépression. Elle se produit graduellement, de groupe en groupe, et s'achève doucement sur la note finale du mode, *sol* 38.

96. — Ici une surprise est réservée aux lecteurs; je dois leur dire : Ne cédez pas à l'attrait de ralentir les groupes 36 et 37, sous le beau prétexte qu'on doit retarder les fins de phrases; car ces groupes sont surmontés du *c = celeriter* dans les *codices* sangalliens, et les autres manuscrits rythmiques, messins et chartrains, sont conformes à cette interprétation.

Comment cela! cette prescription n'est-elle pas contraire à la doctrine de Guy d'Arezzo? et cette dernière n'est-elle pas naturelle?

Oui, certainement, Guy, en son fameux chapitre XVe du *Micrologue*, recommande de ralentir la fin des phrases (1); il a raison, notre bon moine : cette règle est excellente pour un grand nombre de cas; mais je sais aussi fort bien que les manuscrits rythmiques sangalliens, messins, chartrains, guides plus anciens, plus nombreux, plus précis et plus délicats que le célèbre moine, s'accordent tous pour faire de fréquentes exceptions à cette règle, et ordonnent clairement de finir certaines phrases *sans aucun retard*, *avec une entière simplicité*. Or, sont de ce nombre les phrases II et III de notre verset.

97. — Amis lecteurs, ne vous étonnez pas; surtout ne regimbez pas contre les indications précieuses de ces bons vieux notateurs qui, fins et habiles artistes, en savaient plus que nous sur leur art; qui, plus pieux, plus saints, plus proches de

(1) Ut in modum currentis equi semper in fine distinctionum rarius voces ad locum respirationis accedant, ut quasi gravi more ad repausandum lassæ perveniant. (*Microl.*, cap. XV.)

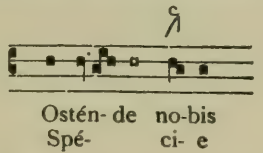
Dieu, connaissaient mieux que nous l'accent vrai de la prière musicale. Avant de critiquer, mettez-vous tout bonnement à leur école, pratiquez quelque temps toutes les nuances qu'ils indiquent et vous ne tarderez pas à trouver, dans ces chutes mélodiques simples et sans apprêt, une saveur et un charme indéfinissables, une expression naïve et sereine, révélatrice de la pureté et de la simplesse des âmes qui ont su les deviner. Je sais de vrais artistes modernes, je pourrais les nommer, qui du premier coup ont été ravis par le charme de ces cadences.

Allons, allons! nous ne sommes pas au bout de nos découvertes dans le domaine de l'art grégorien; je crois que le « naturel » du Ve ou du Xe siècle n'était pas toujours celui du XXe siècle!

98. — Encore quelques observations de détail; car il ne faut rien négliger de tout ce qui peut procurer l'unité de chaque phrase et la perfection de l'ensemble.

99. — *a)* Veillez avec soin à ce que le *torculus* 18 soit bien subordonné à la *virga* 17; celle-ci commande tous les groupes de 18 à 21. Pour obtenir ce résultat, accentuez fortement, largement, cette *virga*, et fléchissez aussitôt sur le *torculus* en lui donnant le caractère d'un pur *ornement*, d'une gracieuse *fioritura*, à peine effleurée, tout en lui conservant exactement la valeur de trois temps. Glissez ensuite légèrement sur les notes et syllabes, et courez, sans précipitation, à l'accent *principal* 22.

100. — *b)* Ne vous inquiétez pas de l'accent de *nobis*, qui est très affaibli; la *clivis* 20, qui lui correspond, n'est qu'un groupe de transition; elle s'appuie, dans les applications qui en sont faites à d'autres versets, sur toutes sortes de syllabes, même sur des pénultièmes faibles, et toujours elle est surmontée du *c = celeriter*.



101. — *c)* Notez que l'élan des accents mélodiques les plus importants, dans les membres A, B, D, E, est toujours préparé par un abaissement de la mélodie.

Il y a variété, comme il convient dans l'application de ce tour mélodique, mais celui-ci n'en existe pas moins; il est d'ailleurs fréquent dans l'art grégorien.

Pratiquement, il faut que le chanteur, dans ses études, ait présentes à la pensée ces analogies pour les faire sentir. Tous ces passages s'appellent, s'impressionnent mutuellement, et, en réagissant ainsi les uns sur les autres, rendent plus parfaite, plus harmonieuse, l'unité de toute la phrase.

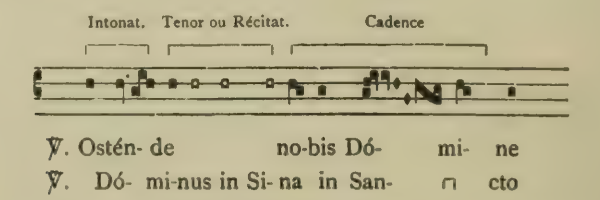
Membre A
Al-le- lú- ia.

Membre B
...... a ....

Membre D
c
no-bis Dó- mine

Membre E
c
mi-se-ri-cór-di- am

102. — *d)* Enfin une dernière observation : la mélodie de l'*Osténde* répond avec tant de vérité aux paroles, elle en exprime si bien les sentiments, qu'on peut la considérer comme le type original. Aussitôt née, elle fut appréciée et appliquée à des textes de différentes longueurs. Ces adaptations nécessitèrent des modifications légères qui parfois ont donné à la phrase que nous étudions l'apparence d'une psalmodie ornée, avec intonation, tenor ou récitation, et cadence. La voici sous sa forme la plus étendue :



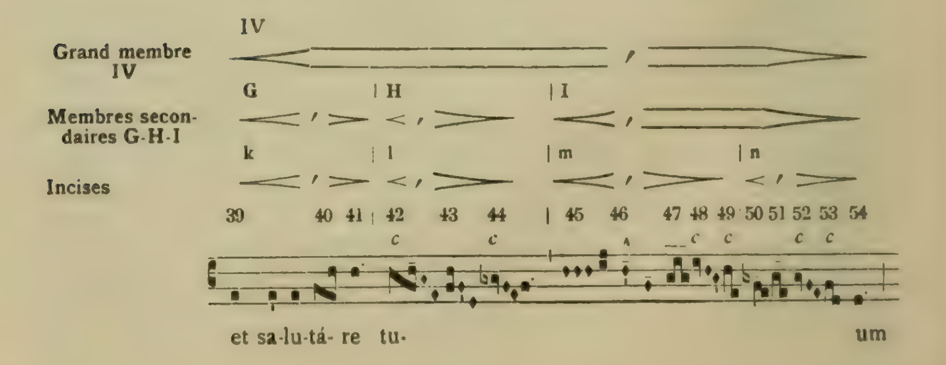
La connaissance de ce développement est utile pour l'intelligence de la phrase.

103. — On pourrait fort bien ajouter un *punctum-mora* à la syllabe *de* 19, comme nous l'avons fait à la syllabe *re* 41 de *salutáre*, et pour les mêmes raisons (cf. ci-dessous n° 106). Cependant la forme mélodique réclame moins cette pause après *Osténde* qu'après *salutáre*; de plus l'élan de la prière et de la mélodie est tellement vif et chaleureux, qu'il ne laisse guère place à un vrai retard sur cette syllabe. Après tout, *nuances* que tout cela ! elles sont libres *en théorie*, mais, *en pratique* et *en notation*, il faut faire son choix.

TROISIÈME PHRASE.
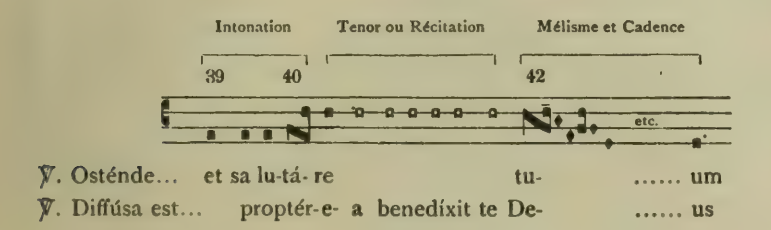
Grands membres IV et V. — Membres secondaires G-H-I, J-K.

1° *Grand membre IV. — Membres secondaires G-H-I.*



104. — Ce fragment mélodique, que nous appelons *membre*, est déjà, à lui seul, une vraie *phrase*, et nous aurions pu le qualifier ainsi ; cependant, comme la cadence sur *fa* 54 est suspensive et appellative du membre suivant, nous avons préféré le considérer seulement comme un grand membre.

105. — L'organisme foncier de cette mélodie possède tout ce qu'il faut pour la transformer en psalmodie ornée : c'est ce qui ressort de l'adaptation des autres versets. Le verset *Diffúsa est* le prouve clairement :



106. — Cette extension psalmodique est révélatrice de l'exécution ; c'est elle aussi qui nous a déterminé à regarder comme un membre secondaire tout ce qui s'étend des notes 39 à 42. Dans l'*Osténde* ce n'est guère qu'une incise.
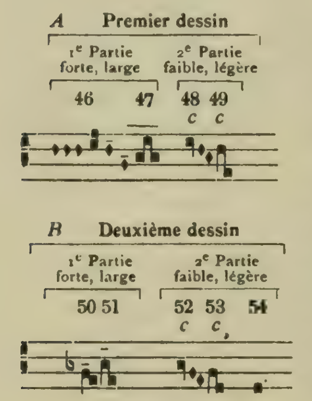
107. — Il n'y a pas à revenir sur les divisions rythmiques adoptées ; nous ajouterons seulement quelques notes relatives à l'exécution.

108. — Les groupes 40 et 42 des membres G et H appellent naturellement l'accentuation. Le premier n'a qu'un léger accent — d'incise ou de division, cela dépend de la longueur du texte, — accent qui s'appuiera sur la première note du *porrectus* 40, et non sur la troisième, qui sera faible. Le second, groupe 42, plus important, porte l'accent du membre H. On aura soin, ainsi qu'il a été recommandé plus haut (n° 44), d'attaquer doucement les deux premières notes de ce *porrectus* 42, en réservant la force de l'accent mélodique pour la troisième note de ce même *porrectus*. La suite — groupes 43, 44, 45 — se déroulera vive, gracieuse, légère, tout en préparant déjà l'accent *général* — groupes 46-47 — de ce grand membre qui équivaut à une phrase.

109. — *Membre secondaire I.* Cet accent général ne porte pas sur *une seule* note, il s'étend aux deux groupes 46, 47. D'abord le groupe 46 (/ı_) sera fort, accentué tout entier ; cependant, pour suivre les indications rythmiques des manuscrits, la voix se posera moins fortement sur les deux premières notes, réservant la plénitude de l'accentuation, de l'intensité, pour les deux dernières qui seront en même temps retardées, amplifiées ; cette intensité se prolongera sur les trois notes du *torculus* 47 ; ces cinq notes accentuées seront non seulement fortes, mais émises avec largeur : elles sont le point culminant de toute la mélodie de ce verset

110. — La descente se déroulera ensuite conformément aux indications

rythmiques. Elle se compose de deux dessins mélodiques parallèles, ci-dessous *A* et *B*, intimement liés entre eux.



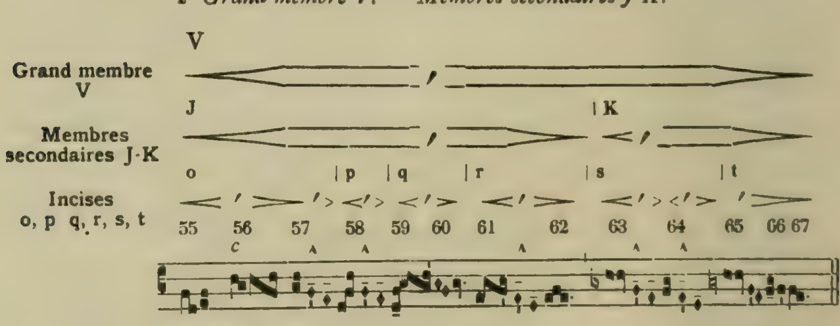
111. — Chaque dessin comprend une première partie, forte et large, que suit aussitôt une seconde, plus faible et plus légère.

En *A*, la partie faible se termine par une cadence féminine, en *B*, par une cadence masculine.

Pratiquement, la ressemblance des deux motifs mélodiques, comme aussi l'opposition entre chaque partie du même motif, devront se faire sentir; mais, de grâce, que cette opposition ne soit pas un violent contraste qui jurerait avec la douceur, la pureté de cette prière musicale : non, il faut que de la force à la faiblesse, de la faiblesse à la force, l'on arrive au moyen de transitions adoucies, de gradations ou de dégradations nuancées, fines et délicates!

112. — Ici s'arrête le précepte du maître, qui s'ingénie, besogne ingrate, à décrire, à faire comprendre, les mille nuances de l'arc-en-ciel!

2° *Grand membre V. — Membres secondaires J-K.*



da no- bis

113. — Encore un grand membre qui, à lui seul, pourrait être considéré comme une phrase. Le ton général est en décroissance sur le précédent : la mélodie ne monte plus aussi haut, et les accents, même le plus important, 59-60, n'atteignent plus que le *do*. A cet état de la mélodie doit correspondre une diminution vocale se distribuant sur tout son parcours.

Les divisions ont été justifiées ci-dessus (nos 82-84).

114. — C'est dans cette phrase que réapparaissent, presque à chaque pas, les groupes *subbipunctis* 57, 58, 61, 63, 64, appuyés et élargis. Cette disposition rythmique sera mise en relief par une accentuation bien marquée de ces *punctums*.

Les autres accentuations du grand membre et des membres secondaires s'expliquent par tout ce qui a été dit précédemment sur ce sujet.

115. — Pour terminer cette étude sur l'*unité* de notre pièce musicale, je transcrirai de nouveau ce que j'ai dit dans la première *Monographie*, n° 26; car on ne saurait trop se pénétrer de ces principes :

« La beauté de la mélodie devra résulter à la fois, et de l'interprétation parfaite — grammaticale mélodique, dynamique, rythmique — de chaque incise, de chaque membre, et aussi de l'harmonieuse union de toutes ces parties. Les nuances délicates particulières aux incises ne devront pas disparaître sous les couleurs plus vives des membres de phrase. Les larges et puissants *crescendos* des grands membres ne nuiront pas aux ondulations plus humbles et plus courtes des petites incises. Dans cet ensemble, chaque partie conservera sa physionomie spéciale, individuelle, et restera à son rang, avec son degré d'intensité; de l'observation exacte, souple et aisée de toutes les règles particulières, naîtra l'harmonie générale de la *phrase*, cette unité mélodique et rythmique supérieure, pour laquelle existent, vivent, agissent, se combinent, se pénètrent tous les éléments littéraires et musicaux de cette pièce. »

7° La chironomie ou gestes manuels rythmiques.

116. — La présente *Monographie* est déjà si développée, qu'on se contentera de figurer, au Tableau III, sans autres explications, la chironomie du verset *Osténde*. Les principes qui doivent diriger la main du chef de chœur sont exposés dans le *Nombre musical grégorien*, p. 104, et appliqués dans tous les exercices pratiques de ce volume, comme aussi dans la première *Monographie* « In médio »; il suffit, pour cette fois, de renvoyer à ces travaux.

117. — Enfin, on reproduit ici, en la complétant, la liste de quelques groupes neumatiques transcrits en notation musicale moderne. Nous avons essayé de traduire de notre mieux certains détails délicats de la notation neumatique.

= ♦♦ = ›› = *distropha* :
= ♦♦♦ = ››› = *tristropha* : } répercussion légère.

= ¶¶ = // = *bivirga simple* : répercussion un peu plus accentuée que pour les *strophicus*.

= ¶¶ = // = *bivirga épisématique* : répercussion encore plus accentuée, les deux notes légerement allongées.

= ¶¶♦ = ./. ou //. ou ./. : appui solide sur la première note comme pour un *podatus quadratus* et répercussion sur la seconde note.

= ∴ = *trigon* :
= ∴ = *trigon* : } légère attaque de la première note, répercussion sur la seconde

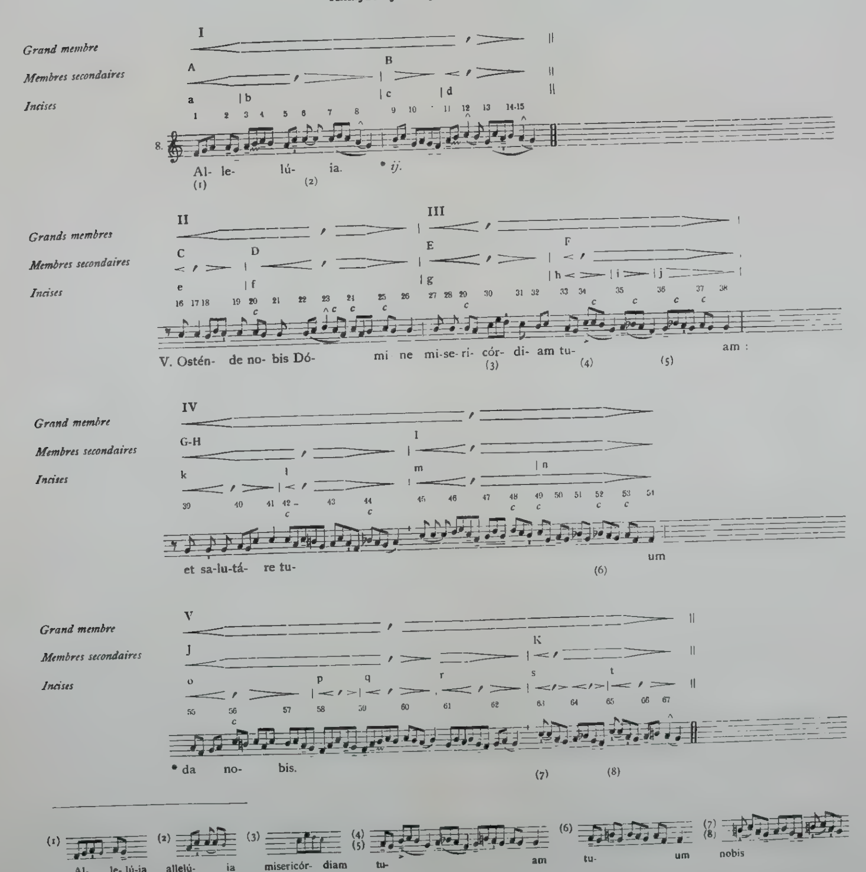
TABLE DES MATIÈRES.

Verset alléluiatique « Ostende nobis ».

TABLEAU II

Verset alléluiatique " *Ostende nobis* ".

Analyse rythmique et dynamie.





N° 797 — 2